Historia de la literatura argentina

44 La literatura de las vanguardias VIII

José Pedroni
Conrado Nalé Roxlo
Horacio Rega Molina
Luis Franco
Ulyses Petit de Murat
José Portogalo
Jorge E. Ramponi
Juan L. Ortiz



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



La despedida, óleo
de Horacio Butler

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

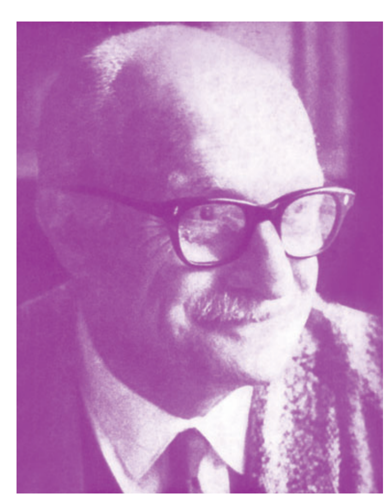
ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Dibujo de Lino E.
Spilimbergo para *Piedra infinita*
del poeta José Ramponi

La literatura de las vanguardias VIII

Los novísimos

Las revistas literarias suelen ofrecer un panorama general de la actividad cultural en boga en su época y despliegan nombres, títulos de obras y corrientes estéticas, ponderaciones y críticas, que permiten a la distancia evaluar aproximadamente cuáles fueron las inquietudes de distintas generaciones de artistas, qué influencias pudieron recibir, de quiénes se distanciaron. *Sur*, que nace en 1931, es una publicación paradigmática en la medida en que, a lo largo de más de cuarenta años, divulgó a escritores contemporáneos, argentinos y del exterior, según un variado espectro ideológico. Otros intelectuales, que sentían superadas las líneas propuestas por Florida y Boedo, intentaron nuevos agrupamientos. Entre ellos, los que se dieron a sí mismos el nombre de "novísima generación literaria", desestimada como tal por algunos historiadores de la literatura –por caso, Enrique Anderson Imbert y César Fernández Moreno. Enarboló su bandera el poeta y crítico Arturo Cambours Ocampo y el órgano que la difundió fue la revista *Letras*, cuyo primer número apareció en 1930 y salió a la calle –aunque en forma discontinua– hasta 1933. Por otra parte, la publicación de *La Novísima Poesía Argentina* en 1931 ayudó a consolidar el proyecto. Paralelamente se fundó la editorial *Letras* y la *Sociedad Argentina de Publicaciones*, que editaron obras de Arturo Cerretani y Juan Oscar Ponferrada. A *Letras* se sumaron, desde fines de 1928 hasta la fecha, las voces de Portogalo, Ignacio Anzoátegui, Liziardo Zia, María de Villarino, Frida Schultz de Mantovani, Juan L. Ortiz, Javier Villafañe, Manzi, Ramponi, Erwin F. Rubens, entre muchos otros. "Yo creo que la originalidad de la novísima generación está precisamente en la conciliación estética de sus representantes" y "en la intervención de un grupo de universitarios en los problemas intelectuales", declara Cambours Ocampo, para quien "intelectual"

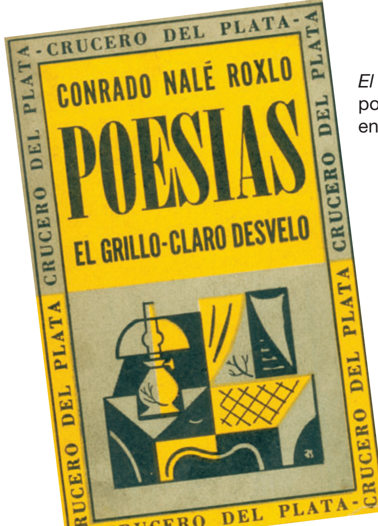


Arturo Cambours Ocampo

quiere decir, en este contexto, no el que sabe "cosas aisladas y arbitrariamente" sino el que tiene disciplina y vocación y no necesita ostentar sus dotes adoptando posturas espectaculares. La Novísima Poesía Argentina –grupo heterogéneo– no organiza escuela, pero cree iniciar un período literario libre de retóricas fijas y dispuesto a la renovación. Cambours Ocampo atribuye a los escritores de su edad una filosofía "pacifista", lo que fue entendido como una actitud que se desentendía de los problemas políticos y la crisis social de su tiempo y buscaba refugio en la estética como si esta pudiera ser neutral. La polémica obligó al mentor de la nueva generación a señalar que se trataba en su caso de una "estabilidad" artística y no de un pacifismo político; por el contrario, bregaba por que la juventud argentina se aburriera de "jugar al comunismo y al fascismo, y olvidándose un poco de los trascendentales problemas económicos europeos, se decida y se asome a su destino para ver lo que pasa en casa y poner en su lugar a los políticos profesionales sin distinciones de castas ni partidos". En 1930, *Megáfono*, revista dirigida por Sigfrido Radaelli –el mismo equipo publicará en 1937 *Capítulo*–, tuvo sus discrepancias con *Letras* pero coincidió con ella, según Alfredo Bianchi de *Nosotros*, en lo fundamental: jóvenes audaces, valientes, temerarios pero no insolentes, ásperos ni irreflexivos como los de la generación anterior; jóvenes sobre todo conciliadores "que llegan a la arena de las letras en son de paz", sin que esto signifique no combatir "lo pequeño, lo bajo, lo mezquino, lo vulgar". Tal vez, por no declarar la guerra a nadie, por evitar ser "anti", tuvieron una obra tan silenciosa que pecó la mayor parte por no ser lo suficientemente notada ni leída sino en compilaciones y publicaciones antológicas. Por su parte, individualidades en el campo de la poesía como Roxlo, Pedroni, Rega Molina, Petit de Murat difundieron su obra en otras publicaciones.

“No son tristes, pero dan tristeza”

En la *Exposición de la actual poesía argentina,* en la que César Tiempo y Pedro J. Vignale presentan a poetas surgidos entre 1922 y 1927, encabezada por Yunque y Girondo, aparecen también “Conrado Nalé Roxlo. Humorista”, “Horacio Ángel Rega Molina. Periodista” y “José Pedroni. Consignatario”. Estos tres poetas, sin afanarse en la experimentación vanguardista con el lenguaje, coincidieron en la expresión de angustias cotidianas, entroncadas en la historia de la primera mitad del siglo XX. Conrado Nalé Roxlo (Buenos Aires, 1898-1971), poeta, cuentista, dramaturgo, fue conocido también con el seudónimo Chamico, con el que solía firmar sus textos humorísticos. En *Crítica* y *El Mundo*, desarrolló una larga carrera periodística, que lo familiarizó con Arlt, Tuñón, Rega Molina, Jacobo Fijman, Luis Cané; no faltaron colaboraciones de Roxlo en *Conducta*, *Sur*, *Rico Tipo* (revista de humor costumbrista), *Cascabel* (revista de humor político, 1941-1947). Como poeta, fue protegido por Lugones, de cuya estética fue alejándose. Participó, además, en el grupo de *Martín Fierro*, a pesar de haber sostenido una poética distinta de la predominante en esa revista, donde se privilegió el humor de Roxlo concentrado en epigramas; en otras publicaciones, dispersó textos recogidos más tarde en *Antología apócrifa* (dos volúmenes, 1943, 1969), que colecciona composiciones a la manera de otros escritores (García Lorca, Darío, Baudelaire), a los que parodia. Su obra poética constituye el espacio en el que el autor suele apartar la risa para dar paso al dolor horroroso que en muchos generaban conflictos como la Guerra Civil Española (*Sur*, por ejemplo, seleccionó un poema suyo a la muerte de Lorca para su número de octubre de 1936). Publicó tres libros de poemas, valorados por la crítica del momento: *El grillo* (1923), *Claro desvelo* (1937) y *De otro cielo* (1952). Se reconoce en ellos una interpretación de la vi-



El Grillo y *Claro Desvelo*, poesías de Conrado Nalé Roxlo, en una edición de 1951

LITERATURA Y ESCUELA

Grillos de aula

SYLVIA NOGUEIRA

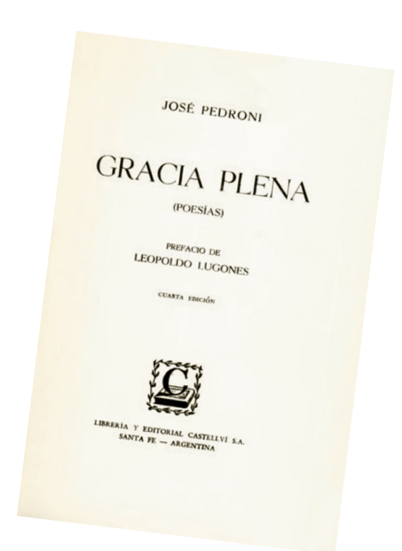
La poesía de Conrado Nalé Roxlo, José Pedroni y Horacio Rega Molina todavía se repite en recitaciones que perduran en la memoria de los estudiantes de otras épocas. El lirismo romántico aplicado a la geografía local, la exaltación religiosa del trabajo y la familia, el amor a la patria que se manifiestan en poemas de esos autores los han hecho aptos para lecturas que manuales y antologías literarias han propuesto por décadas. “Conscientes de la influencia espiritual y formativa que esta práctica entraña”, como decían en los ’50 las profesoras María Hortensia Lacau y Mabel Manacorda de Rosetti, los comentarios de textos proponían desde clásicos españoles, hasta “los mejores poetas de la joven generación argentina”, calificativo que Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña aplicaron a Roxlo y Francisco Luis Bernárdez en su *Gramática Castellana*, que a fines de esa década ya llevaba dieciséis reediciones. Nicolás Bratosevich, en su *Castellano*, de los años sesenta, incluía “Deshojamiento” de Pedroni, “notable poeta argentino contemporáneo”, y enseñaba a reconocer símbolos señalando en ese poema los ligados a la patria y a Cristo; Ofelia Kovacci, otra docente cuyos manuales han educado generaciones y generaciones de alumnos, en su *Nueva Antología* (en colaboración con Nélida Salvador) de la década del ’80, selecciona lecturas de Rega Molina y Roxlo. Pero ningún libro se instala tanto como *El grillo.* Lacau y Rosetti distinguen en esa producción de Roxlo “una suave filosofía de vida”; Bratosevich analiza cómo el adulto esconde su tristeza porque “el poeta se aniña”; Kovacci y Salvador destacan del poema ‘El grillo’ “su tema principal, la alegría de estar en el mundo y de cantar esa alegría”. Mientras reproducen esos valores –sin dejar de mencionar las notas “doloridas y hasta escépticas” de otras obras–, los manuales de esos profesores enseñan a los alumnos a explicar cómo los poetas dominan la sintaxis para expresar estados de ánimo rehuyendo “las estridencias de moda en esa época”.



Ilustración de Luis Seoane para “Ronda”, poema de José Pedroni integrante de su obra

da que progresivamente resulta más dolorosa; el alma del poeta se representa agobiada por la soledad esencial al hombre y la perspectiva de la muerte, pesares más explícitos en versos de los últimos libros (“los recuerdos más tristes quisiera recordar./Llenarme de otras vidas, otra luz, otras muertes.../¡No ser este hombre solo frente a la eternidad!”, “Yo quisiera una sombra...” en *Claro desvelo*). La intensidad de esos dolores se acrecienta con el paso del tiempo; en *De otro cielo*, el poeta declara “A un lejano grillo”: “Ya no entiendo tu voz, músico de oro/ que fue en mi corazón joya del día/ hoy que es corona de mi frente fría/ de aves nocturnas el doliente coro”. La musicalidad es tópico y técnica en los versos de Roxlo: no solo es la razón que motiva la figuración del poeta como grillo, sino también la atención prestada al ritmo, a la rima y a formas estróficas destinadas a ser cantadas, como el *lied*, de origen germano. El poeta franco-alemán Heinrich Heine, autor de *lieder* –plural alemán de *lied*, poemas-canciones de antigua tradición– que suelen expresar lamentos y fueron recreados por muchos músicos, ha sido considerado el modelo de Roxlo.

José Pedroni (Santa Fe, 1899-1967), hijo de un albañil, descendiente de inmigrantes italianos, vivió casi toda su vida en Esperanza, pueblo santafesino que se asocia con la temática rural de sus primeros libros, *La gota de agua* (1923) –ganador del Segundo Premio Nacional de Poesía– y *Gracia plena* (1925). Estas obras aparecen cuando las vanguardias están desplazando el Modernismo. Lugones, al aparecer *Gracia plena*, la elogió públicamente en *La Nación* con una reseña crítica en que llama a Pedroni “hermano luminoso”. El artículo se volvió prólogo de la obra en ediciones siguientes: “nos enseña con su originalidad, tan grande en su sencillez, otro aspecto de la creación artística: y es que para ella, como para el amor mismo, no hay nada pequeño; pues a todo, por reducido y trivial que sea, lo transforma en joya única su poder”. La vida diaria del trabajo y el hogar es exaltada por Pedroni, actitud que llega a sugerirse incluso en títulos



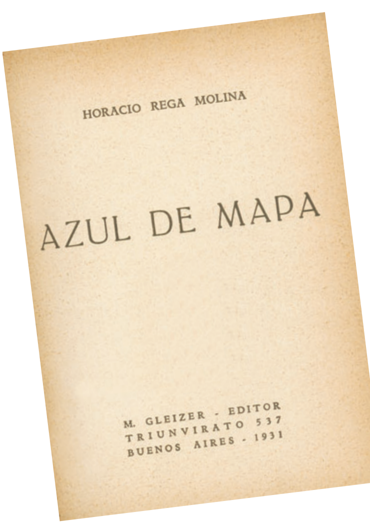
Portada del libro de poemas *Gracia Plena* de José Pedroni

de sus obras, como *El pan nuestro* (1941). Su lenguaje sencillista, vinculable a la primera etapa de la estética de Fernández Moreno, pone en escena una mirada que detecta lo trascendente en lo que lo rodea (“Dios (...) te veo en la luna/ y en los ojos de ella, tristes,/ (...) y en la rosa,/ y en el mar...”, “Palabras a Dios” en *Poemas y Palabras*, 1935). Esa percepción es concomitante a la conciencia de la mortalidad, saber devenido en angustia cuando se lo conecta con el fin de los seres más queridos: ante la esposa de “vientre primerizo”, el yo lírico siente primero la alucinación del milagro vital, pero después el temor impone una certeza dolorosa: “de extraño mal me moriré en silencio,/ si lo que llevas, que es mi propia viña,/ te lo destruye el viento”. (“Quinta luna”, en *Gracia Plena*.) Los elogios brindados en esas obras al trabajo, las herramientas que se utilizan en diferentes oficios, la solidaridad entre los compañeros se reformulan en libros como *Canto a Cuba* y *Cantos del hombre libre* (los dos de 1960), en

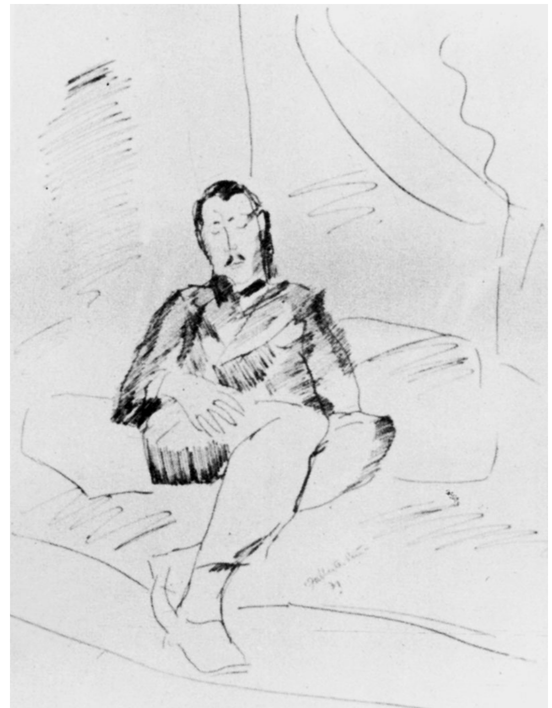
los que se hace explícita la adhesión de Pedroni al marxismo. En *Monsieur Jaquin* (1956), la obra maestra del autor para más de un crítico, se homenajea a los inmigrantes colonos de Esperanza, al repasar sus ilusiones por la tierra prometida y sus tribulaciones al pisar la real; el hecho histórico alcanza dimensión universal en los versos de *Monsieur Jaquin* y comprende los temas recurrentes en la obra del poeta: "El hombre y la mujer sobre la tierra nueva (...)/ Hombre y mujer mirándose para decirse: '¡Nuestra!'/ El hombre con el hacha para encontrar la tierra/ la mujer con el agua para que el hombre beba".

Horacio Rega Molina (San Nicolás, 1899-1957), periodista que colaboró en *Nosotros* y *Martín Fierro* y ejerció la crítica literaria en *El Mundo*, autor de textos teatrales (*La posada del león*, 1936; *Polifemo*, 1945) y ensayos (*Proyección social del Martín Fierro*, 1950), escribió poesía de un estilo que también ha sido reconocido como sencillista. La clásica forma del soneto organiza gran parte de su producción –desde la inicial de *La hora encantada* (1919) hasta la de *Sonetos de mi sangre* (1951)– y sus figuras retóricas no postulan relaciones enigmáticas o difíciles de identificar ("Y el domingo es como una lata de caramelos/ que en el atardecer ha sido terminada", "La letanía del domingo" en *Domingos dibujados desde una ventana*, 1928). Su poesía celebra la vida y el paisaje provincianos, en especial los bonaerenses, los del pueblo natal. Una antología de su obra, que él mismo prologó para Espasa Calpe en 1954, se abre con "Oda provincial" (1940), considerada su composición más ambiciosa. A la descripción del paisaje ribereño y la vida cotidiana de sus habitantes, se suma la revisión de la historia de la zona: "Lírico acento que esta vez procura,/ profundizando símbolos y nombres, /cantar lo eterno y lo que no perdura,/ soplo de Dios o aliento de los hombres". Resabios de romanticismo han sido señalados en los versos iniciales de Rega Molina, que luego fue aproximándose a la estética de los jóvenes de *Proa* y *Martín Fierro*. El clasicismo formal es la tendencia que se impone en su estética realista: reaparecen en poemas de diversa extensión, y a través de todos sus libros, octosílabos tradicionales ("La luna, la luna tiene/ miedo de caer al río,/ parece, en el caserío, /que alguien, de atrás, la sostiene", "La luna en casa" en *La víspera del buen amor*, 1925), endecasílabos (de sonetos y en otras combinaciones estróficas) y alejandrinos ("Fuera se ve la calle, detrás de la cortina./ (La calle tiene adentro una mosca pegada)", "El poeta en el bar de la calle Corrientes", de *Azul de mapa*, 1931). Referencias a monumentos de la literatura universal refuerzan ese clasicismo, como las que hace de la *Divina Comedia* de Dante. La imagen de la ciudad de Buenos Aires contrasta con la de San Nicolás en sus versos: esta última se asocia con la niñez, tiene la belleza y la paz del campo; Buenos Aires carga con desilusiones de la adultez: "Me digo cautivado: perdónale su tedio,/ su vil mercantilismo, su áspera melopea,/ piensa que la ciudad no tiene otro remedio/ que ser como los hombres quieren que sea". ("La ciudad" en *Domingos dibujados desde una ventana*.) Aunque la obra poética de Rega Molina desarrolló ciertos cambios estéticos, la identidad de su voz poética no se debilita. Todavía en las obras más tardías, como en *Sonetos con sentencia de muerte y poesías de arte menor* (1940), se mantienen asuntos de las primeras. En ese libro, en el que se repiten los versos "Yo tuve una vez un tema/ y no supe merecerlo", el poeta advierte: "En vano, labrador, tu mano aprieto/ y con voces rurales te fatigo./ (...) Adonde vayas sé lo que te espera./ El campo. Sí. La tierra abandonada". ("A un labrador que abandonó las araduras".) La tristeza que genera ese abandono se repite en los poemas de Rega Molina. Aparece cuando se aborda el amor por una mujer, en la reiterada identificación de la lluvia con el llanto y en uno de los versos que el poeta consideraba que formaban su espíritu, el referido a objetos "que no son tristes, pero dan tristeza", como el retrato de un ser que se ha querido.


Horacio Rega Molina



Portada de la primera edición de *Azul de mapa,* de Rega Molina

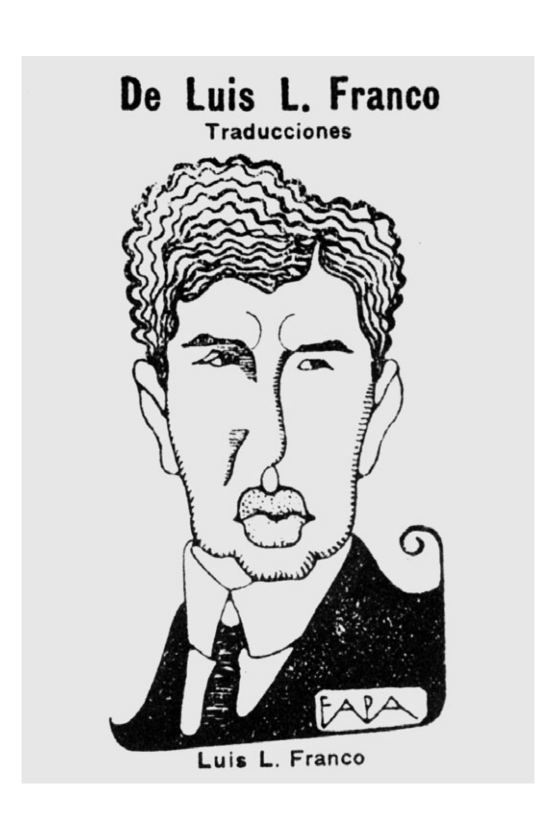


Ulyses Petit de Murat
en un dibujo de 1931

Encuentros poéticos en el torbellino social

Ulises Petit de Murat (Buenos Aires, 1907-1983) se formó al cobijo de amistosas casas solariegas, de lecturas y de paseos urbanos. Luis Franco (Catamarca, 1898-1988) emigró de su Belén natal con la nostalgia del paisaje eufónico de su niñez. José Portogalo (1904-1973) llegó de Calabria con su madre, a los cuatro años; la calle fue el lugar de crianza del pequeño lustrabotas casi vagabundo. Petit de Murat, hombre de *Martín Fierro*, será colega y amigo de los otros dos, hombres de izquierda, autores de poesía "social", una, filosófica; la otra, combatiente. Los tres representan líneas dispares que siguió el género después de los '20, sin lograr cuajar en grupos homogéneos. Petit de Murat dejó sus estudios de abogacía por las letras y el periodismo. Su carrera parece fluir sin dificultades por los rieles esperables para los de su clase: publicó en *Martín Fierro* sus primeros versos en 1926; trabajó con Borges en la dirección de la *Revista semanal multicolor* de *Crítica*; en la traducción de Eugene O'Neill del inglés; en las redacciones de *La Nación*, *El Hogar*, *El sol*. En *Conmemoraciones* (1929), *Rostros* (1931), *Las islas* (1935) –Premio Municipal de Poesía– o *Marea de lágrimas* (1937) resuenan Rimbaud, Verlaine o Rilke, por su trabajo con la melodía del verso y el tono patético, pero no por los conflictos sociales. Aunque hoy su obra literaria está algo relegada, durante décadas acumuló premios nacionales y extranjeros: su novela *El balcón hacia la muerte* gana el Premio Nacional 1942-44. En 1962, obtiene el premio Argentores y el que otorga el Fondo Nacional de las Artes para teatro por *Un espejo para la santa*. Su carrera ascendente culmina con la presidencia de la SADE. Paralelamente, su labor de guionista de cine lo vuelve popular: *Prisioneros de la Tierra*, dirigida por Mario Soffici (1939); *Todo un hombre*, *La guerra gaucha* y *Su mejor alumno* –coguionados con Homero Manzi– y la serie formada por *Güemes*, *El Santo de la espada* y *Martín Fierro*, que dirigió Torre Nilsson, forman el núcleo de su ciclo argentino. En el exilio mexicano (1951-1958) produjo más de cuarenta guiones como *Camelia*, con María Félix y Jorge Mistral o *Manicomio,* film pionero sobre el *rock and roll*, anterior a los de Elvis Presley. Su trayectoria fílmica fue coronada por el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, compartido con Soffici.

El pueblo agrícola de Belén, con su devenir humano signado por el ciclo estacional, es la base del bucolismo poético de Luis Franco. La armonía cósmica del paisaje natural ilumina los versos juveniles de la "Oda primaveral", en *La flauta de caña* (1920): "Dulce aldea que tienes tanto del Belén santo/ en tus olivos graves y en el sencillo encanto/ del rebaño de ovejas que regresa paciente". Su obra, sin embargo, manifiesta su derrotero ideológico: va de estas églogas pacíficas que reitera en el *Libro del gay vivir* (1923), a la idea de que la superación humana que arranca en el contacto con lo natural arriba a la revolución socialista. Siempre se mantuvo apartado de capillas literarias y su "compromiso" le acarreó el silencio del campo cultural argentino. Aunque también colaboró en *Martín Fierro*, sostuvo una definición de "poeta" distante de las vinculadas a linajes librescos: "Diré pues –no sé si con orgullo– que soy el único escritor argentino, o de cualquier parte, que vivió del trabajo de sus manos". Y, como poeta-obrero, afirma la obligación de "huir de todo compromiso con el gran público y las minorías selectas (...) El único compromiso de éste es con el pueblo trabajador y la revolución social". En sus versos, recupera las ideas de *Elogio de la pereza* de Paul Lafargue, yerno de Marx, que afirma su desprecio por el trabajo compulsivo y postula la "aurora creativa" que el "ocio" promete al hombre. Para Franco, el ser humano se superará si evita que las fuerzas económicas rompan su vínculo innato con lo natural, y la libertad cul-



Tapa de uno de los libros del poeta Franco con su caricatura

minará en revolución social solo si se logra primero en el interior del "yo". El mentor de esta idea es el norteamericano Walt Whitman, "poeta de la vida y de la auténtica democracia", cuyo libro *Hojas de hierba* es "el primer evangelio del hombre nuevo". Para ambos, la naturaleza es espacio sagrado donde es posible la dignidad del hombre, también sagrado, en armonía con el cosmos. Este panteísmo es visible en los poemas de *Suma* (1938) donde —ya desde el título– se busca que la palabra logre nombrarlo "todo": "Aun lo mayor, aun el tiempo o el espacio, /oh, fragmentos de un todo. (...) Por nuestro corazón magnético pasa/ el meridiano de todo lo que vela o duerme". A lo largo de los '30, en su pensamiento se fusionarán Whitman con Marx: "¿Literatura proletaria? No, literatura para coadyuvar a la desproletarización del proletariado".

José Ananía adoptó el apellido del esposo de su madre, que lo crió después del abandono paterno, y se volvió "Portogalo", lustrabotas de La Boca, canillita, florista, vendedor ambulante, bailarín de tango y, finalmente, pintor de "brocha gorda", oficio con el que se dirige a sus camaradas proletarios en su poesía de los '30. Cuando Tuñón lo ayuda a publicar *Tregua,* en *Claridad* (1933), ya había sido incorporado a la antología de la *Novísima poesía argentina*. *Tumulto* (1935) es una obra combativa, donde la arenga es primordial; el verso es libre, el registro coloquial, incluso prosaico y a veces soez: "Yo que vengo de abajo/ y que anduve entre obreros con hambre y manos sucias,/ que sé lo que es el mundo, este mundo de mierda,/ te lo digo derecho: tus palabras son putas". El libro obtuvo el Premio Municipal (1936), pero provocó escándalo por su tono subversivo y agraviante. No solo no le pagaron sino que el gobierno de la ciudad le quitó su carta de ciudadanía, lo apresó y debió exiliarse en Uruguay, por lo cual, quizás, la edición de mil ejemplares se agotó velozmente. En el poemario, Portogalo dialoga con los norteamericanos Langston Hughes y el considerado heredero de Whitman, Carl Sandburg, al que le dedica uno de los poemas del libro: "Cómo me gustaría haberme hallado en tus años/ junto a tus manos pesadas, ásperas, violentas,/ porque con ellas has hecho todos los oficios –como yo– y has escrito poemas; /has volteado los vasos en las tabernas (...) y has acariciado los muslos de una muchacha querida para soñar". En "Canción con la muerte de un sueño", afirma haberse arrancado del alma "los sueños como guantes" de todo burgués –"la mesa servida, la casa propia, la mujer fiel"– y andar "en cueros gritando mi alegre animalidad". Propone la revolución como actividad lúdica –es decir, creadora– iniciada en la infancia: "Entonces yo sabía organizar las revoluciones infantiles. (...) Hacerles (...) pito catalán a los maestros y a los Hermanos Maristas (...) y vengarme de mi cotidiana amargura". Poesía autobiográfica, es una proclama a consolidar el combate colectivo – "¿Hasta cuándo nos dejaremos pudrir entre los limos de la inercia (...) y no seremos como la ola que avanza (...) como el vivir de todos los elementos del Universo que avanza?". Este Portogalo irredento tuvo en Petit de Murat, católico y anticomunista, a su más íntimo camarada de la vejez, compañero de domingos de fútbol y de comidas en "boliches cajetillas de Belgrano". Petit de Murat, Portogalo, Franco representan alternativas al pesimismo de los '30. Son metáfora de la convivencia argentina: el inmigrante extranjero, el porteño culto y acomodado y el provinciano venido a la ciudad coinciden en la elección de la palabra como herramienta y, también, en algunos de los gestos de la amistad.

Marinero sin tierra

MARÍA INÉS GONZÁLEZ

Un barco zarpa de Marsella en 1940, rumbo a Buenos Aires, llevando en él al poeta español Rafael Alberti (1902-1999) y a su esposa, la escritora María Teresa León. Intelectuales y artistas reciben a la pareja que, huyendo del franquismo, pide asilo en el país y cuya estadía se alarga 23 años. El intercambio cultural y amistoso con España había aumentado con las vanguardias. Por eso, los argentinos siguieron los episodios de la Guerra Civil, casi como una contienda local. Arlt escribió *Aguafuertes españolas,* conmovido tras su viaje de cronista; González Tuñón, en *La muerte en Madrid,* había llamado a esa ciudad "flamante capital de todas partes, ¡novia del mundo!"; él mismo, con Córdova Iturburu y Rojas Paz, fueron parte del contingente al "II Congreso internacional de escritores antifascistas" (1937), del que Alberti fue secretario y al que viajaron otros americanos como Neruda u Octavio Paz. El arribo de Alberti y Teresa León fue parte de un fecundo proceso de integración cultural, reforzado por la corriente de exiliados republicanos. El historiador Sánchez Albornoz, el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, el novelista R. Pérez de Ayala, el músico Manuel de Falla, el crítico Francisco Ayala, la escritora Rosa Chacel son algunos de los que se agruparon en varios núcleos de acción cultural. Publicaban en revistas argentinas –en *Sur,* los de filiación orteguiana como Chacel o Ayala– y en otras nuevas, fundadas por emigrados, donde escribieron Alberti y su mujer, y cuyos títulos evocan la patria lejana: *De mar a mar* (1940-1943), *Correo Literario* (1943-1945). Los novísimos ingresaron menos íntimamente en esa trama de relaciones que los españoles y los hombres de Florida y Boedo mantenían con fluidez. Pero la corriente de la poesía "impura" del '27 que ejercieron Alberti, Cernuda o Salinas se volvió modelo para los jóvenes. En Alberti, Argentina se vuelve zona de confluencia de lo íntimo y lo profesional. Sus libros del exilio están marcados por la nostalgia de lo perdido y el esfuerzo de integración con la nueva realidad que habita. Hay poemas dedicados a sus amigos del '27, como el que invoca a Pedro Salinas: "Siéntate al pie de estos naranjos/ junto a estos barrancos y ríos.../ Pero qué lejos amigo...". En *Pleamar* (1942), escrito tras nacer su hija, nombra a la niña "la recién nacida alegre de los ríos americanos" y "rubia Aitana de América". El mar, tópico del autor, es suplantado por los ríos; el símbolo hispánico del toro es ahora entidad de unión entre el allá y el acá: "Hay ríos que son toros,/ toros azules, granas,/ tristes toros de barro,/ toros verdes de algas". En *Baladas y canciones del Paraná* (1954) dialoga con el paisaje litoraleño que, de a poco, va sintiendo propio. Los iconos locales invaden la escritura: "Abrió la flor del cardón/ y el campo se iluminó/ Los caballos se encendieron/ Todo se encendió". Los versos, tras años de exilio, asumen la imposibilidad de sacarse de la piel el lugar del destierro: "Barrancas del Paraná/ conmigo os iréis el día/ que vuelva a pasar la mar". Más allá del ámbito privado de la escritura, la actividad pública de Alberti fue intensa: convertido en emblema, da conferencias; se estrenan sus obras dramáticas; se multiplican muestras, recitales y exposiciones pictóricas, en Argentina y Uruguay. En los '50, se lo vuelve a publicar y a convocar en Europa y así se va acercando a España. Su escala previa serán otros largos 14 años en Italia. Desde allí, recién en 1977, con Franco muerto, descenderá de un avión en su tierra. Al hacerlo, expresó: "Yo me fui con el puño cerrado y vuelvo con la mano abierta en señal de concordia entre todos los españoles".



Soldados republicanos celebran un triunfo sobre las fuerzas nacionales, en Sigüenza, durante la Guerra Civil Española



Paisaje cordillerano, óleo
de Enrique Policastro (1958)

Espejos de piedra y sangre

Los escritores y periodistas Pedro Orgambide y Jacobo Timerman admiraban a un joven poeta mendocino y divulgaban su obra en Buenos Aires: Jorge Enrique Ramponi (Lunlunta, 1907-1977). En 1927 publicó su primer libro, *Preludios líricos*, al que siguieron *Colores del júbilo* (1930), *Pulso del clima* (1932) y *Corazón terrestre* (1932). El artista siempre radicó en su provincia natal, desinteresado de cultivar su fama y resistente a los ritos de las instituciones literarias, aunque lo habría molestado la semejanza que percibió entre su *Piedra infinita* y *Alturas de Machu Picchu*, del chileno Neruda, quien –a diferencia del mendocino– alcanzó notable trascendencia internacional. "Poco difundido, Ramponi es uno de los grandes poetas barrocos de América", evalúa César Aira. Ramponi, identificado por la crítica más con la generación del '40 que con la del '22, a la que podría asociárselo por la fecha de publicación de su primer libro, logró reconocimiento especial por *Piedra infinita* (1942). Tiempo después publicó *Los límites y el caos* (1972), libro que no alcanzó el favor de los lectores, tal vez porque allí Ramponi exaspera las técnicas que antes habían deleitado a sus admiradores ("abruma la atención", opina Aira).

Uno de los logros de *Piedra infinita* es librarse del pintoresquismo que pueden generar paisajes como las moles de la cordillera de Andes en Mendoza:

"Ampárame a reverbero, corazón, que arrostro el tém- / pano infinito. / Los siglos le zumban en el núcleo a modo de un en- / jambre eterno. / No hay laberinto de más vértigo que el de su isla fría".

El poema homónimo del libro comunica más bien los sentimientos del hombre que encara las rocas de las montañas como un misterio al que desea acceder. Confronta la fugacidad de su vida con la perduración de la piedra.

La comparación entre la brevedad humana y la eternidad de la naturaleza es antigua: desemboca en el *carpe diem*, en el gozar del presente, a partir de la toma de conciencia sobre la radical caducidad humana. Ramponi resuelve el tópico de otra manera, señala lo negativo de la piedra: "árida espalda yerta, féretro de lo estéril,/ ecuador de lo triste,/ no es ni desdén: ignora/ redonda en su materia sorda,/ íntegra, nada, nunca".

Desde los primeros versos, el privilegio de la eternidad queda asociado a la sorda soledad, como si esta fuera el precio de aquel. Al témpano que es la montaña, la piedra de Ramponi, podrían asociarse las gélidas Galateas que han representado a las mujeres que no se entregan al amor: "Hay durezas, caparazones, formas tristes, con agua o /grumo vivo dentro, / Ella, sin brizna de entraña, mármol lleno de mármol".

Los versos de Ramponi, formalmente libres, prodigan en sus enumeraciones designaciones alternativas para la piedra, técnica barroca eficaz para multiplicar los sentidos que puede entrañar el texto. Aliteraciones y repeticiones de palabras, uso de parónimos (palabras semejantes por su forma o sonido), por otro lado, refuerzan el cuidado puesto en el ritmo que, en algunos fragmentos, se acelera y parece ser icónico del vértigo que producen las laderas abismales de la piedra, "la soledad a plomo". A estos recursos se suman referencias a mitos, que consolidan la indagación filosófica de la eternidad de la piedra con arcanas tradiciones literarias: "Sima y cima se abisman en reflejos/ devueltas en su imagen/ doble Narciso atónito en la mente/ sobre un viso de fábula".

La distancia entre hombre mortal y naturaleza eterna se acorta en los versos de Ramponi: ser humano y piedra se reflejan uno al otro, son eco uno de otro.

Juanele, poeta revolucionario



"Numerosas fotos lo muestran con su boquilla larga y finísima, su largo cabello revuelto y su bigotito, todo fragilidad y delgadez. Los relatos cuentan de un anciano muy amable y de la suerte de encantamiento al que se accedía mediante su conversación. La leyenda de Ortiz habla de un poeta apaciblemente sentado en su refugio provinciano, y suele tenerse en la imagen de una casita frente a las barrancas del río, a la que dos generaciones convirtieron en lugar de peregrinación, como si conocer a Ortiz fuera un paso imprescindible en la formación de un escritor o poeta". De esta manera, evoca Daniel Freidemberg, responsable de una antología que reúne poemas de la mayoría de libros del escritor nacido en 1896 en Puerto Ruiz, Departamento de Gualeguay, Entre Ríos. Contemporáneo de Borges, Macedonio, Girondo, Tuñón y Carlos Mastronardi, la escritura de Juan L. Ortiz o simplemente "Juanele", como lo llamaban sus amigos y lo denominan sus entronizadores, poco tiene que ver con las de sus compañeros de ruta, a pesar de que todos se puedan encontrar en una suerte de búsqueda vanguardista que desembocó en canales igualmente diferentes, igualmente proliferantes. La obra de Juan L. es solitaria, no porque su autor lo haya sido –muchos eran los escritores y artistas que lo visitaban o intercambiaban ideas con él– sino porque hace su propio camino al margen de escuelas, grupos, movimientos. Pocas veces cruzó las fronteras de su provincia para conocer otros espacios: con diecisiete años y algunos poemas publicados viajó a Buenos Aires, buscando relacionarse con otros poetas; en la ciudad capital conoce al poeta español Juan Ramón Jiménez, un gran orientador para el joven poeta, y consigue editar algunos de sus versos en revistas especializadas. Antes de regresar a Entre Ríos en 1915 y de emplearse en la Municipalidad de Gualeguay (donde se quedará hasta que se jubile en 1942), se embarca en un carguero rumbo a Marsella. Muchos años después haría un viaje de dos meses a China y Europa Oriental para palpitar culturas en las que creyó fehacientemente. En 1917, funda la asociación "Amigos de la Revolución Soviética" y, desde 1923, dedica gran parte de su tiempo a seleccionar y corregir –entre su ya abundante producción– aquellos poemas que conformarían su primer libro *El agua y la noche,* publicado en 1933. A este le siguen *El ángel inclinado* y *El alba sube*, ambos de 1937, y *La rama hacia el este* de 1940; todos publicados en ediciones de autor de pocos ejemplares ya que recién en 1970 la biblioteca *Vigil* de Rosario compila, en tres tomos, los diez libros escritos hasta entonces, bajo el título *En el aura del sauce*. Al momento de aparecer, este libro tuvo una importante repercusión que se mantuvo hasta el golpe de Estado de 1976 –dos años antes de su muerte–, cuando el régimen militar ordenó que se quemaran los ejemplares aún existentes en la editorial, por lo que la poesía de Ortiz se convirtió en un mito inhallable y la publicación de la obra completa en una deuda que recién se saldó en 1996, gracias a la gestión de la Universidad Nacional del Litoral.

Formado en la lectura de Mallarmé, Rilke, Pound, Tolstoi, Ungaretti, Eluard, Machado, profundo conocedor de la poesía y la lengua chinas y amante incondicional de la tierra y el paisaje entrerrianos, la poesía de Juan L. pone en evidencia la contigüidad entre universos aparentemente tan lejanos para el común de los hombres como lo son el Oriente y el litoral

argentino. El poeta descubre, por ejemplo, que el sauce, siempre presente en la imaginería oriental, es el árbol característico del sur de la Mesopotamia y de las islas entrerrianas. Un árbol que, a pesar de la fragilidad de sus ramas –apenas unas finas varas que se doblan en arco–, es resistente a la acción del agua que se cuela rutinaria por las costas bajas. En general, la poesía de Ortiz es optimista y esperanzada ya que los seres diminutos que la habitan, como insectos, florecillas, hojitas, ángeles logran oponerse y sobrevivir a la acción cruenta de los hombres y de la misma naturaleza. Después del enfrentamiento, todos los seres encuentran la armonía y la belleza en el equilibrio: "Ráfaga del vacío, del abismo,/ que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna/ y vuelve los caminos arroyos hacia la nada/ (...) ¿Será esa belleza nueva,/ la belleza que



El gran poeta entrerriano
Juan L. Ortiz

da sino de creer en la transformación por el lenguaje, por las ideas, por la comunión final entre todo lo existente. Fascinado por el río, los sauces, las barrancas, la luz del otoño o de la primavera, la brisa de la costa, la mañana, el cielo, el sol, el poeta no describe el paisaje como si lo estuviera viendo sino que él mismo se vuelve paisaje y

"El hombre necesita mirar las flores y mirar el cielo (...), lo necesita para vivir... Se muere de tristeza si no lo hace... Sin belleza la humanidad se muere. Por eso finalmente un poeta es alguien peligroso." Fragmento de "Juan L. Ortiz", de Arturo Carrera y Teresa Arijón

creerán ellos,/ esa belleza activa que lo arrastrará todo, /un fuego rosa contra el vacío,/ o el viento que dará pies ágiles a la mañana,/ sobre esta enfermedad aguda, terrible, de la noche?" ("Ráfaga del vacío", en *El alba sube*). Porque no afirma nada, sino que interroga al mundo acerca de su capacidad de convertirse en un lugar mejor, la poesía de Juan L. es, a la vez, religiosa y revolucionaria socialista; no en el sentido de proponer la acción política como sali-

lo interpreta desde su interioridad, de ahí que su poética sea tan localista como universal; tan original como repetitiva: "De pronto sentí el río en mí/ corría en mí/ con sus orillas trémulas de señas,/ con sus hondos reflejos apenas estrellados./ Corría el río en mí con sus ramajes./ Era yo un río en el anochecer/ y suspiraban en mí los árboles". ("Fui al río", en *El ángel inclinado*.)

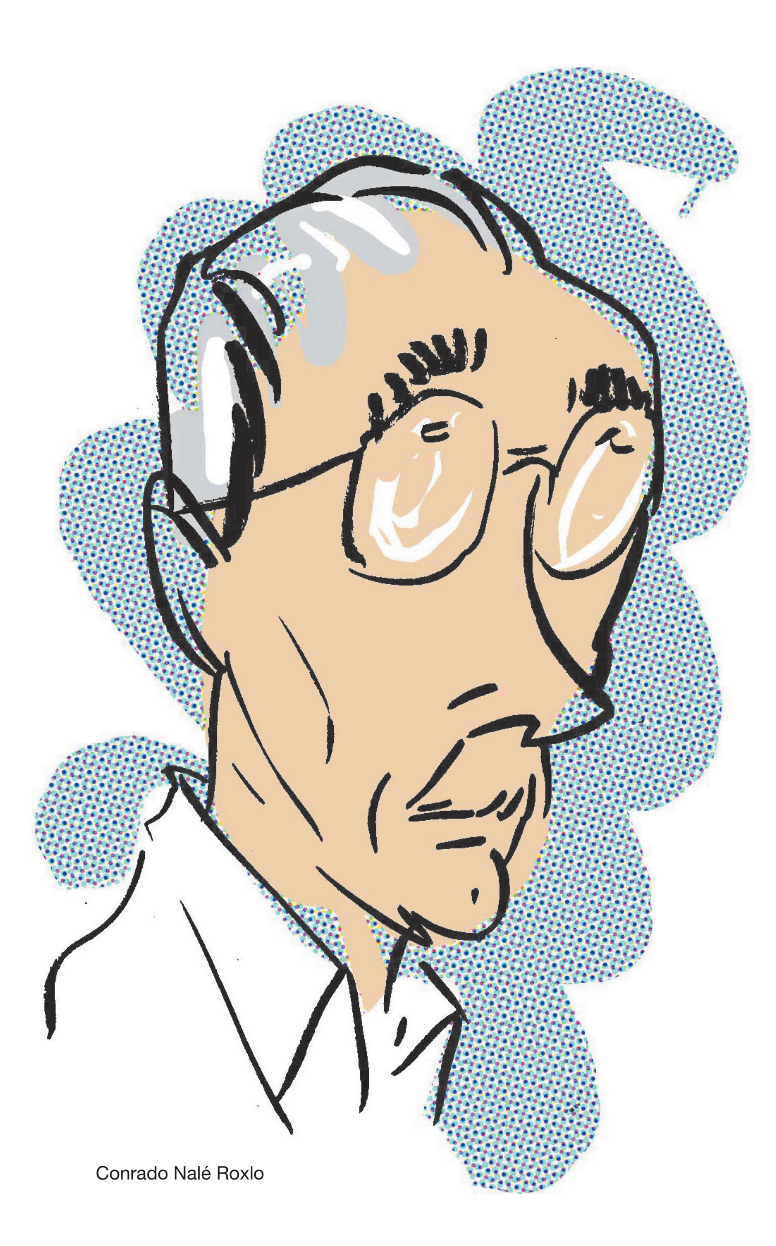
Poniendo algunas palabras entre comillas, para que el sentido quede indeterminado, a veces ambiguo; dejando frases inconclusas, con puntos suspensivos; usando el tiempo condicional para generar idea de posibilidad; recurriendo a los diminutivos, a frases interrogativas, a términos inventados o usados según una lógica poco frecuente; distribuyendo los versos en el espacio con una gracia poco habitual como si quisiera emular los movimientos de un río infinito, Juan L. intenta restar gravedad a la lengua, quitarle el lastre, que esta se ve obligada a llevar por causa de las convenciones que rigen el lenguaje cotidiano. De la observación de estos rasgos, los poetas que le rindieron culto, entre ellos Hugo Gola –prologuista de la primera edición de sus obras completas–, concluye que la poesía de Ortiz "eliminó las estridencias, apagó los sonidos metálicos, multiplicó las terminaciones femeninas, disminuyendo la distancia entre los tonos, aproximándose al murmullo". De esta manera poco escandalosa para ser un verdadero vanguardista, pero sumamente innovadora en cuanto al uso del espacio, los silencios, el ritmo, la musicalidad, los neologismos ("olivamente", "transparecer"), este artista de lo menor, de lo insignificante fue trazando una obra monumental con poemas cada vez más extensos y compactos como el caso de *El Gualeguay*, que tiene como tema exclusivo el río que atraviesa la ciudad del mismo nombre y que, además, desde el punto de vista de la disposición de los versos, imita su movimiento sinuoso. Por estar compuesto de 2639 versos, este poema resulta imposible de fragmentar, como si se tratara de una frase musical de muy largo aliento, pero con la potencia suficiente para cambiar el rumbo de la experimentación poética.

La travesía de la escritura

Los años que siguieron al golpe militar de 1976 fueron, para la actividad poética, de gran silencio en el ámbito local y de intensa producción en las distintas formas de exilio que adoptaron los poetas. Del mismo modo que los lectores perdían ocasiones de leer la nueva poesía, los poetas perdían progresivamente a sus lectores. Restablecida la democracia en 1983, renace la actividad editorial especializada, se publican muchos de los escritores prohibidos, pero los lectores parecían haber perdido el hábito y el gusto por la poesía. Para paliar la situación desfavorable, desde las editoriales o desde los propios escritores, surgen algunas revistas dedicadas al género. Una de ellas fue *Diario de Poesía*, fundado en Buenos Aires en 1986 y dirigido, desde entonces, por el poeta Daniel Samoilovich (Buenos Aires, 1949) –egresado del Colegio Nacional de Buenos Aires–, quien para ese momento ya contaba con dos libros de poemas editados, *Párpado* (1973) y *El mago y otros poemas* (1984), una sostenida labor periodística en el diario *Clarín* y varios trabajos como editor en el Centro Editor de América Latina. "*Diario de poesía* ha apostado contra las aceptaciones de las condiciones dadas, contra las letanía sobre la falta de lectores de poesía y a favor de un hacer que en su propio entusiasmo modifique las cosas". Esta declaración de principios, digna de cualquiera de los movimientos de la Vanguardia, pertenece a la nota editorial del primer número del *Diario*, firmada por Samoilovich. En formato tabloide, con una frecuencia trimestral y con una tirada que varía entre cinco y siete mil ejemplares, *Diario de Poesía* ha tenido una influencia decisiva en la cultura, especialmente de Buenos Aires, debido a que –como señala su director– siempre apuntó a llegar también a un público que no lee poesía regularmente, tampoco la practica –tal es el caso de pintores, arquitectos, escultores–; es decir, lectores que buscan estar al tanto de un arte que no es el propio o que quieren tener una orientación para llegar a otras lecturas que circulan por fuera de los medios más tradicionales. La que comenzara como una cooperativa independiente formada por poetas de entre 20 y 45 años se fue transformando, con el correr del tiempo, en uno de lo medios más importantes de difusión de poesía en lengua española y en traducción, de consagración de poetas jóvenes, muchas veces inéditos, y de divulgación del pensamiento contemporáneo acerca de la tarea del poeta y la función de la poesía. En 1990, el diario recibe el Primer Premio del Concurso de Publicaciones Culturales de la Municipalidad de Buenos Aires en reconocimiento a su labor intelectual. Hacia 1996, en una entrevista realizada por Carlos Sierra, que acompaña una selección de poemas de Samoilovich elaborada por Daniel Helder bajo el título *Rusia es el tema*, el director del diario reconoce que su publicación tiene el mérito de "haber mostrado que el debate de las poéticas no tiene nada de pecaminoso o antipoético, ni necesariamente tiene que funcionar como una máquina de guerra, una máquina de exclusiones o de inclusiones sectarias"; por el contrario, se trata de abrir un campo de discusión para voces e ideas diversas. Desde sus comienzos, el *Diario* contó con la colaboración sistemática de Daniel Freidemberg (1945), poeta de la misma generación que Samoilovich, especialista en la obra de Juan L. Ortiz y de la poesía argentina de la década del '70 y del '80. Además de publicar exquisitos textos inéditos de escritores célebres, auspició de plataforma de lanzamiento de los numerosos poetas jóvenes que, desde los años '90, constituyen la promesa de una novísima generación en el campo de la lírica. También se encarga de dar a conocer las últimas publicaciones teóricas y literarias en la Argentina y el mundo a través de reseñas firmadas por críticos y escritores prestigiosos como Raúl Antelo, Jorge Schwartz, entre otros.


Daniel Samoilovich

Antología



Conrado Nalé Roxlo

El grillo

“Música porque sí, música vana
como la vana música del grillo:
mi corazón eglógico y sencillo
se ha despertado grillo esta mañana.

¿Es este cielo azul de porcelana?
¿Es una copa de oro el espinillo?
¿O es que en mi nueva condición de grillo
veo todo a lo grillo esta mañana? (...)”

Conrado Nalé Roxlo, *El grillo y otros poemas*,
Buenos Aires, Eudeba, 1963

Oda provincial

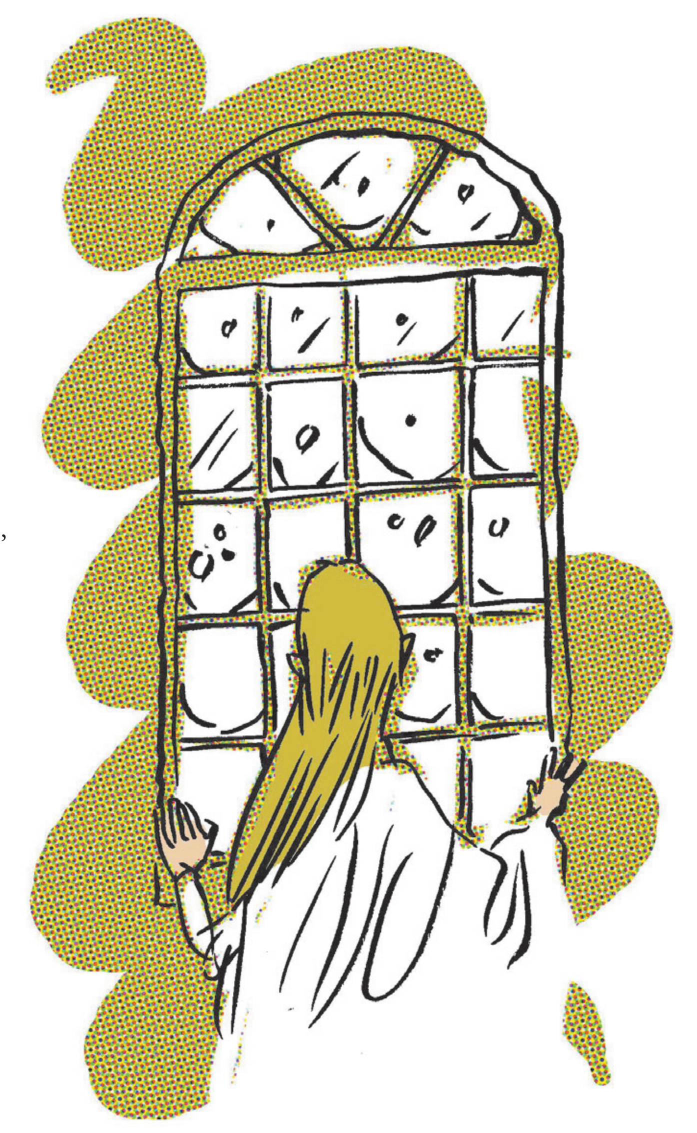
“(...) Tiempo de pueblo. Tiempo humanizado
en el aprecio. Apenas se medía
con el reloj de arena, entremezclado
con los trebejos de la escribanía.
En enero, a la hora de la siesta,
hay un sastre ceroso y aduendado,
en esa soledad tan bien dispuesta,
que hasta el mismo silencio está callado.
Nada se oye. La pieza semioscura
huele a cambray. Y en un rincón se advierte
el maniquí, la única figura
pintada en la baraja de su suerte. (...)”

Horacio Rega Molina, *Antología poética*,
Buenos Aires, Espasa Calpe, 1954

Deshojamiento

La nieve casta su perdón desmiga
sobre la obscura ancianidad del suelo.
Cuando la tierra ya no puede, amiga,
calladamente se deshoja el cielo.
(...)
Fija en la mía tu mirada pura,
pues dan mis ojos a un paisaje interno,
y mira cómo nieva tu ternura
sobre mi triste corazón de invierno."

José Pedroni, *Gracia Plena*, Santa Fe,
Editorial Castellví, 1953



Piedra infinita

"(...) Porque compacta sombra,
o soledad,
perpetua soledad a plomo,
témpano de silencio,
rígido limbo y piedra,
tienen la misma réplica, oh cóncavo nefasto, igual ecuación fría,
responden con un eco de amargo símbolo en la sangre.
Tembloroso, sonámbulo, tornasol, taciturno,
aguzo el corazón, palpo la piedra: (...)
Déjame que afronte su iráculo,
que escuche su vertiginoso silencio,
que libe su fatídico polen, su planetario acíbar,
negra oveja de lápidas en redes de tinieblas.
(...)
Piedra es piedra:
aleación de soledad, espacio y tiempo,
ya magnitud, inmemorial olvido."

J. E. Ramponi, *Piedra infinita*,
Buenos Aires, Botella al mar, 1948

Para que los hombres

"Para que los hombres no tengan vergüenza de la belleza de las flores,
para que las cosas sean ellas mismas: formas sensibles o profundas
de la unidad o espejos de nuestro esfuerzo
por penetrar el mundo,
con el semblante emocionado y pasajero de nuestros sueños,
o la armonía de nuestra paz en la soledad de nuestro pensamiento,
para que podamos mirar y tocar sin pudor
las flores, sí, todas las flores,
y seamos iguales a nosotros mismos en la hermandad delicada (...)"

Juan L.Ortiz, *La rama hacia el este*.
En: *Antología*, Buenos Aires, Losada 2002

Bibliografía

AIRA, CÉSAR, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
ANANÍA, PABLO, "Memorias del mundo sin Dios". En: *El jabalí*, Nº 13, Buenos Aires.
CAMBOURS OCAMPO, ARTURO, *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1963.
CAMBOURS OCAMPO, ARTURO, *Letra Viva. Reportajes y notas sobre literatura argentina*, Buenos Aires, La Reja, 1969.
CORREAS, JAIME, *Estudio sobre Piedra infinita*, en *www.alphalibros.com.ar.* Consultado el 23/3/06.
CHIROM, DANIEL, "José Portogalo: un poema legendario". En: *El jabalí,* Nº 13, Buenos Aires.
FREIDEMBERG, DANIEL, "Prólogo". En *Ortiz, Juan. L., Antología*, Buenos Aires, Losada, 2002.
KAMENSZAIN, TAMARA, "Un mapa de versos frágiles". En: ECO, Nº 217, Bogotá, Noviembre, 1979.
LACAU, MARÍA HORTENSIA, *Tiempo y vida de Conrado Nalé Roxlo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.
PARSON, GUILLERMO, "Luis Franco, un intelectual oculto. Avatares de una batalla cultural". En: *Revista internacional de teoría y política de la Corriente Socialismo o Barbarie,* Nº 19, Año VI, Buenos Aires, Dic. 2005.
RETAMOSO, ROBERTO, *La dimensión de lo poético,* Buenos Aires, Labor de Editor, 1995.
SALIM DE RAMOS, SUSANA, "Rafael Alberti en la Argentina". En: Actas del II Congreso argentino de hispanistas, Tomo 1, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Mayo 1989.
TULA, JORGE, "Cien años del nacimiento del poeta en Belén. Vida y muerte en la poesía de Luis Franco". En: *El ojo en la tinta,* San Fernando del Valle de Catamarca, Octubre 1998.
ZULETA, EMILIA, "Momentos decisivos en las relaciones literarias entre España y la Argentina". En: Simposio internacional de lengua y literaturas hispánicas. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1981, págs. 115-124.

Ilustraciones

Tapa, P. 695, P. 700, *Historia de la literatura argentina*, vol. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 690, P. 698, *Pintores argentinos del siglo XX,* vol. 2, Buenos Aires, CEAL, 1981.
P. 691, CAMBOURS OCAMPO, ARTURO, *Letra Viva. Reportajes y notas sobre la Literatura Argentina*, Buenos Aires, La Reja, 1969.
P. 692, NALÉ ROXLO, CONRADO, *Poesías. El Grillo-Claro Desvelo*, Buenos Aires, Ramón J. Roggero & Cía., 1951.
P. 693, PEDRONI, JOSÉ, *Gracia Plena*, Santa Fe, Castellví, 1953.
P. 693, PEDRONI, JOSÉ, *La Hoja Voladora*, Buenos Aires, Eudeba, 1958.
P. 694, *Caras y Caretas*, a. XXXVIII, nº 1937, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1935.
P. 694, REGA MOLINA, HORACIO, *Azul de mapa*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 193.
P. 696, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 5, Buenos Aires, TEA, 1971.
P. 697, *Caras y Caretas,* a. XXXIX, nº 1980, Buenos Aires, 12 de septiembre de 1936.

Auspicio:



gobBsAs